

La corporalidad de la escucha: percepción plurisensorial inducida por la escultura sonora experimental

The corporality of listening: plurisensory perception induced by experimental sound sculpture

Elias P. Xolocotzin-Eligio^a

Abstract:

In the following essay the perception of sound is proposed, in relation with on artistic proposals that promote multisensory experiences, space and time, in the context of today sound sculpture, I refer under the same concept those artistic manifestations that involve sound as a detonating agent of the corporality of listening, as the listener attends with a sensitive body, the art pieces that we will review in this text give "corporality" to the sound, his affections with others objects permeates his morphogenesis, evidencing and even enhancing the perception of its physicality.

In the understanding that sound is an entity in itself, in constant change, and that the body of the listener is an organ that takes an active place, the works announced here seek an event between these agents, the sound sculptures are a point of encounter between the sounds of these. "It is not about the temporal dimension of the acoustic event but its spatial dimension" (Rebentisch, 2018, p.256), the active participation of the listener-spectator in the execution of the artistic experience, collaborator and producer of situations, is crucial the presence of the corporeality of listening.

Keywords:

listening, multisensory perception, contemporary sculpture, sound art

Resumen:

En el siguiente ensayo forma parte de mi investigación de posgrado en torno a la escucha mediada por la escultura sonora experimental, en donde se plantea la percepción del sonido, a partir de propuestas artísticas que propicien experiencias plurisensoriales, espacio y tiempo, en el contexto de la escultura sonora actual.

Haciendo referencia a aquellas manifestaciones artísticas que involucran al sonido como agente detonador de la corporalidad de la escucha, en medida que el escucha atiende con un cuerpo sensitivo. Los ejercicios que revisaremos en el presente documento dotan de "corporalidad" al sonido, sus afectos con los objetos permea su morfogenesis, evidenciando e incluso potenciando la percepción de su fisicidad. En el entendimiento que el sonido es un ente en sí mismo, en constante cambio, y que el cuerpo del escucha es un órgano que toma un lugar activo, las obras aquí anunciadas procuran un acontecimiento entre estos agentes, las esculturas sonoras son un punto de encuentro entre las sonoridades de estos. "no se trata de la dimensión temporal del acontecimiento acústico sino de su dimensión espacial"(Rebentisch, 2018, p.256), la participación activa del escucha-espectador en las ejecución de la experiencia artística, colaborador y productor de situaciones, es crucial la presencia de la corporalidad de la escucha.

Palabras Clave:

escucha, percepción plurisensorial, escultura actual, arte sonoro

^a Autor de Correspondencia, Universidad Nacional Autónoma de México, <https://orcid.org/0000-0001-9870-2825>, Email: exolocotzin@fad.unam.mx

Introducción

El presente texto propone un acercamiento a la experiencia de la percepción del sonido mediada por la escultura sonora actual, las experiencias artísticas citadas en el presente ensayo dan cuenta de ello, siendo la experiencia plurisensorial un factor determinante para la experiencia estética. Uno de los objetivos del texto es denotar que la percepción del sonido mediada por la escultura sonora devela la experiencia háptica del espectador-escucha, incluyendo aquellas instalaciones sonoras en las que el sonido queda fuera de nuestro rango de audición, es pertinente mencionar que nos interesamos por la percepción de los sonidos cotidianos aquellos que hemos relegado (ruidos, silencios, sonidos residuales). Prestar atención a la escucha es escucharnos a nosotros mismos, las esculturas sonoras que extienden nuestra percepción del sonido, nos permiten atestiguar la morfogénesis del paisaje sonoro, y adentrarnos en la expresión libre de prejuicios.

Percepción plurisensorial en la escultura sonora experimental actual

Al involucrar el sonido en *crudo*, las esculturas que median la experiencia los podríamos abordar a manera de dispositivos que potencian la corporalidad de la experiencia háptica y sonora. Los elementos que forman parte de una obra en donde la escucha se vuelve el agente detonante de la experiencia artística, propician una participación activa tanto del elemento sonoro como del espectador-escucha, ya que es a partir de esta relación que la experiencia estética tiene lugar, entendiendo por ello que la obra de arte se sucede en la contingencia de los acontecimientos sonoros y su percepción plurisensorial.

En lo cotidiano no discernimos entre un sistema de percepción y otro para relacionarnos con nuestro entorno, al ser aludidos por distintas manifestaciones de la naturaleza nuestro cuerpo se involucra por completo, las primeras vanguardias artísticas, proponen integrar la vida a la práctica artística, prolongar la experiencia estética en el diario acontecer.

El sonido toma un lugar importante dentro de las prácticas artísticas del siglo XX, las características físicas y subjetivas del fenómeno sonoro son en parte

los elementos que se integran al discurso conceptual y estético de la obras que lo integran, no hay que olvidar que desde las primeras vanguardias artísticas, se cuestiona el ocularcentrismo, que no solo repercute en las prácticas artísticas sino que social, política y económicamente, responde a una práctica de consumo. Nos encontraremos experiencias de la cotidianidad dentro de las dinámicas artísticas, y con ello, no solo damos cuenta de la innecesaria frontera disciplinar, sino que al mismo tiempo la sutil frontera entre arte y vida, se disipa.

Para este estudio partiremos de la experiencia plurisensorial que se ha venido desarrollando a lo largo del siglo XX y el XXI, en las prácticas escultóricas que involucran la espacialidad, temporalidad y fisicidad del sonido, las cuales identificamos como esculturas sonoras, incluyendo aquellos proyectos performáticos e instalaciones, el propósito del presente trabajo no es debatir sobre pertinencia de clasificarlos sino de abordarlos en conjunto en pro de la corporización de la experiencia del escucha, dar cuenta de la importancia que tiene la experiencia sensorial en dichas manifestaciones artísticas.

Las esculturas sonoras que median la escucha dan cuerpo a los sonidos que se encuentran en nuestro entorno, en nuestra cotidianidad, aquellos sonidos que hemos relegado y silenciado, sin embargo estos silencios, ruidos y sonidos residuales son el fondo de la vida, acontecimientos que dan cuenta del incesante flujo sonoro, corporizando el paisaje sonoro, "no todo acontecimiento es un evento, sino solo aquel que se presenta como *tyche*" (Perniola, 2002, p.88). Las esculturas sonoras dan cuenta de ello, se integran al océano sonoro para diseccionar aquellos acontecimiento sonoros que le parecen propicios dada la intención del trabajo artístico, la escucha profunda del acontecimiento permite un acercamiento consciente de la constante transformación del evento sonoro, así mismo destaca la participación del espectador-escucha al evidenciar su participación activa no solo durante su presencia en la escultura sino que en la cotidianidad nuestro cuerpo es la fuente y el receptor al mismo tiempo. "El ruido de fondo bien puede ser la base de nuestro ser, puede ser que nuestro ser no esté en reposo[...] El ruido de fondo nunca cesa; es ilimitado, continuo, interminable, inmutable"¹. Para Cage (Nueva York 1912-1992)² el

¹ Traducción propia: "Background noise may well be the ground of our being. It may be that our being is not at rest [...] The background noise never ceases; it is limitless, continuous, unending, unchanging" (Serres, 1982, citado en Cox, 2009, p.19)

² "John Cage - Wikipedia, la enciclopedia libre." https://es.wikipedia.org/wiki/John_Cage. Fecha de acceso 20 ene.. 2021.

“silencio” está integrado por estos ruidos de fondo. No podemos escapar de nuestra responsabilidad dentro del paisaje sonoro en el que nos encontramos inmersos, somos un cuerpo en constante resonancia, y esta resonancia se extiende más allá de nuestra piel, la cual nos protege pero también nos permite familiarizarnos con nuestro entorno sonoro.

Las propuestas de John Cage entorno a la escucha de lo cotidiano toman un lugar importante en las esculturas sonoras que aquí menciono, sin embargo como mostraré más adelante me inclino por aquellas experiencias sonoras que no se encuentran delimitadas por un principio y un final a priori, una temporalidad dictaminado por el artista, sino que la temporalidad de la escucha estará marcada por la propia naturaleza del sonido que se expresa en sí mismo. “El material acústico no puede ser asumido estéticamente en un significado determinado, ni tampoco ser captado como tal, como *mero ente*” (Rebentisch, 2018, p.259), al profundizar en la escucha de un acontecimiento sonoro en particular, estamos dotando de identidad al dicho sonido, lo cual no necesariamente debe remitir a una significación subjetiva, nos acercamos a esta posibilidad cuando las propuestas artísticas aluden a sonidos rezagados por otros de mayor intensidad, cuya estrategia para evidenciar su presencia propone involucrar el cuerpo del escucha-espectado.

Diseñar un hábitat para el encuentro del sonido en pro de la escucha.

La escultura sonora extiende la sensación del constante estado de evolución espacial del sonido; esculpe el sonido en el espacio y esculpe el espacio con el sonido, apertura la percepción de la fisicidad del sonido. “La escultura de esa unidad claramente implica consideraciones de su contenido espectral (frecuencia) y comportamiento de la envolvente (amplitud) en el tiempo”¹. Como daremos cuenta más adelante el sonido en su constante transformación, no se mantiene resonante dentro de un espacio determinado, recordemos que el silencio absoluto para nuestro cuerpo es inexistente.

Al usar materiales y objetos cotidianos para el diseño de

esculturas sonoras mediadoras de la escucha, el espectador-escucha se involucra con mayor facilidad, no solo físicamente sino también afectivamente, al no requerir una preparación académica para acceder a la experiencia estética, damos cuenta de ello sobre todo en aquellas obras que se encuentran en el espacio público en donde la exploración raya en lo lúdico, en la obra del artista Karel Van Der Eijk (1961)², Ockenburg (2008)³, damos cuenta de ello, puesto que la escultura invita al espectador habitarla, para percibir el evento sonoro capturado por la escultura el espectador-escucha, debe introducir su cuerpo dentro del cuerpo de la escultura, como si de un exoesqueleto se tratase, los receptores sonoros de la escultura capturan los sonidos habituales del paisaje sonoro en el que se encuentra inmersa la escultura, al poner en primer plano la materialidad del sonido, la escultura sonora explora el espacio físico del paisaje y su relación con el espacio físico del escucha. El océano sonoro cotidiano se nos presenta como una masa, al prestarle atención en su pluralidad podremos distinguir la peculiaridad sonora de los elementos que la integran, las esculturas sonoras alargan lo que Leibniz teorizó como “petite perceptions” (Leibniz, 1704. Citado en Cox, 2009, p.21), las “petite perceptions” dan cuerpo a nuestra percepción integral del entorno, percepción consciente, cada onda individual es el resultado de una multitud de fuerzas, que se manifiestan incesantemente produciendo *catástrofes*⁴, “las vibraciones del sonido no desaparecen se disipan, haciendo eco todo el tiempo porque la energía se conserva” (Evens, 2015, p.14), en la pieza *Cylindre Sonore* (1987)⁵ del arquitecto Bernhard Leitner (Austria, 1938)⁶, el sonido reverbera de manera indeterminada en el espacio arquitectónico los cuerpos cilíndricos que forman parte de la pieza procuran una prolongación del fenómeno acústico, la percepción del acontecer sonoro estará determinada por el sitio que ocupe el espectador dentro del espacio arquitectónico, el recinto procura un encuentro entre el cuerpo del escucha y el cuerpo adoptado por el sonido, ambos elementos se afectan entre sí, dando lugar a la experiencia estética.

En la búsqueda de la corporalidad de la experiencia sonora, Harry Partch (California, 1901- 1974)⁷, “encontró sonidos mágicos en los materiales que lo rodeaban”

¹ Traducción propia: “The sculpting of that unit clearly involves considerations of its spectral content (frequency) and envelope behaviour (amplitude in time)” (Harrison, 1998, p.118)

² “Karel van der Eijk | Omstand.” <https://www.omstand.nl/kunstenaar/van-der-eijk-karel/>. Fecha de acceso 20 ene.. 2021.

³ “Ockenburg 2008 - Karel van der Eijk.” 26 feb.. 2012, <http://karelvandereijk.blogspot.com/2012/02/ockenburg-2008.html>. Fecha de acceso 20 ene.. 2021.

⁴ Refiero a *catástrofe* enunciando los procesos de cambio que se suceden durante la morfogénesis de los elementos que integran la realidad, basado en el pensamiento de Manuel de Landa, para mayor referencia del

concepto recomiendo consultar el documento audiovisual de su participación en SITAC IX, con la charla: “Teoría y práctica de la catástrofe-viviendo al borde del caos” (de Landa, 2011)

⁵ (2011, septiembre 13). AD Classics: Le Cylindre Sonore / Bernhard Leitner | ArchDaily. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://www.archdaily.com/168152/ad-classics-le-cylindre-sonore-bernhard-leitner>

⁶ (n.d.). Bernhard Leitner Bios/mobile/. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://www.bernhardleitner.at/bios>

⁷ (n.d.). Harry Partch - Wikipedia, la enciclopedia libre. Recuperado el enero 20, 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Harry_Partch

(Partch, 1991, citado en Kaylin, 2015), quebrantando con el diseño de sus instrumentos los sistemas tradicionales de la sonoridad dentro del campo de la música occidental, los cuales podríamos considerar como esculturas-instrumentos¹, aluden a la experiencia plurisensorial tanto del intérprete como por la del escucha, el ejecutante debe involucrar todo su cuerpo al hacer sonar el instrumento, la fisicidad del sonido provoca que el cuerpo del ejecutante se exprese, mientras que los sonidos que emanan del cuerpo del instrumento se presentan a sí mismos. Esto nos recuerda al concepto que desarrolló Bernhard Leinert en su obra, "Escucha corporal"², las obras permiten al espectador tener una experiencia háptica y coclear, aprovechando la materialidad del sonido, involucrando la totalidad del cuerpo. Recordemos que nuestro cuerpo está protegido por la piel, órgano sensorial, "la escultura es según Heidegger "corporeización de lugares", que a su vez abren o "acogen espacios" (Rebentisch, 2018, p.290), en la obra *Diabolus* (2001)³ del artista Finnbogi Petursson (Reykjavik, 1959)⁴, el artista proyecta bajas frecuencias resultado de la unión de dos frecuencias bajas de distintas fuentes, la percepción acústica del resultado sonoro es casi imperceptibles sin embargo la piel como órgano sensorial es mayormente receptiva a dicho estímulo acústico, en esta pieza damos cuenta que el sonido ocupa el espacio determinado por la escultura, adopta el cuerpo del objeto escultórico.

Para la pieza *Room Tone* (2007)⁵, de las artistas Chris Kubick y Anne Walsh (New York, 1962)⁶, realizaron cientos de grabaciones *Room-Tone*⁷, un programa generativo es el encargado de fragmentar y combinar las grabaciones, los resultados son emitidos a través de un sistema de cuatro canales, estas grabaciones refieren a las infinitos eventos sonoros que tienen lugar en el silencio, el espectador en este caso se encuentra ausente durante la grabación del espacio vacío, su presencia rompería el silencio que inunda la habitación. Dando cuenta que la actividad sonora persiste aun sin la presencia de un escucha, el sonido y su fisicidad suceden independientemente del sujeto. Al mismo tiempo en el registro sonoro, damos cuenta de la espacialidad de la habitación, la arquitectura del lugar la

podríamos considerarla la piel del silencio, y es a través de la escucha que quebrantamos esa piel para adentrarnos a las entrañas del silencio.

A Propósito de la espacialidad del silencio a partir de la arquitectura, para el proyecto *Room Tone (18 sounds in 6 models)* (2007)⁸ el artista Brandon LaBelle (Los Angeles, 1969)⁹ realiza tres grabaciones de su apartamento vacío, los resultados sonoros son enviados a 6 arquitectos a los que se le solicita rearmar o interpretar el espacio del apartamento a partir de las grabaciones, la resonancia de los espacios vacíos dan cuerpo al sonido registrado, de tal manera que el espacio es moldeado por el sonido, los arquitectos serán los encargados de dar cuerpo a las frecuencias de resonancia naturales de la habitación. A diferencia de lo que sucede con la obra de *Resonance* (2002)¹⁰ del artista Jeff Talman (Pensilvania, 1954)¹¹, en este caso la instalación es una pieza de sitio específico, previo a la zonificación de la instalación se realizó una grabación de la sala vacía "*Room Tone*", el silencio registrado en las grabaciones es mediados por cilindros metálicos que resuenan en la misma frecuencia que los sonidos obtenidos de la grabación, en este caso el acontecimiento sonoro se amplifica, emerge en su potencial de auto representación, de tal manera que se atestigua la corporalidad del silencio, adentrándose en sí mismo.

En los ejemplos anteriores la corporalidad del sonido es extraída del espacio donde sucede su continua transformación, aludiendo a los ruidos, silencios que habitan en los espacios y del que solo puede dar cuenta el escucha-espectador a través de la mediación del objeto escultórico que amplifica la experiencia acústica, la cual es percibida por el cuerpo y los oídos del espectador-escucha, "El buen arte, nos deja ver Rancière, debe negociar la tensión que (por un lado) acerca el arte hacia la "vida" y que (por otro) separa la sensorialidad estética de otras formas de experiencia sensible" (Bishop, 2016, p.53), en cierto sentido la escultura sonora aísla el acontecimiento sonoro, diseccionando del resto de los sonidos que le acompañan en su continuo transitar.

¹ Cuando refiero a esculturas-instrumento, aludo a construcciones o ensamblajes de objetos tridimensionales, diseñados como fuente sonora, en donde su ejecución da lugar a pensarlos como instrumentos musicales que requieren de un ejecutante para hacerlos sonar.

² Traducción propia: "Corporeal hearing" (Schultz 2002, Citado en Kaylin 2015)

³ (2019, marzo 9). *Diabolus* - Finnbogi Pétursson (2001) on Vimeo.

Recuperado el enero 20, 2021, de <https://vimeo.com/322457214>

⁴ (n.d.). Finnbogi Petursson Biography – Finnbogi Petursson on artnet.

Recuperado el enero 20, 2021, de <http://www.artnet.com/artists/finnbogi-petursson/biography>

⁵ (n.d.). *Room Tone* — Anne Walsh. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://www.annelshjunior.org/room-tone>

⁶ (n.d.). Anne Walsh - Wikipedia. Recuperado el enero 20, 2021, de https://en.wikipedia.org/wiki/Anne_Walsh

⁷ *Room Tone* hace referencia al fenómeno sonoro del mismo nombre que se suscita en una habitación vacía. (Amador, 2016)

⁸ (n.d.). *Room Tone, 18 sounds in 6 models – tuned city*. Recuperado el enero 20, 2021, de http://www.tunedcity.net/?page_id=189

⁹ (n.d.). Current / Brandon LaBelle. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://brandonlabelle.net/>

¹⁰ (n.d.). *Resonance*^3 (NYC, 2002) from Jeff Talman on Vimeo.

Recuperado el enero 20, 2021, de <https://player.vimeo.com/video/83341288>

¹¹ (n.d.). Jeff Talman - Wikipedia. Recuperado el enero 20, 2021, de https://en.wikipedia.org/wiki/Jeff_Talman

Con un objetivo distinto en la obra del artista Jacob Kirkegaard (Dinamarca, 1975)¹, *AION (2007)* y *4 Rooms (2006)*², se grabaron los sonidos de 4 habitaciones vacías dentro de la zona restringida en el centro de la ciudad de Chernobyl, para hacer más evidente el efecto *Room Tone*, Kirkegaard registro y reprodujo el resultado para volver a grabarlo dentro de la misma habitación, las grabaciones en la pieza en este caso más allá de abordar la espacialidad del silencio contenido en el recinto, aluden al contexto histórico de las habitaciones que forma parte de la percepción plurisensorial de la pieza, la contaminación radioactiva infiere en los resultados sonoros, la cotidianidad del recinto solo se nos revela a partir de la escucha atenta de las grabaciones sonoras. “El arte pierde su distancia respecto a la realidad y adquiere una fisicidad y una materialidad que nunca había poseído antes; la música es sonido [...] ya no son imitaciones de la realidad, sino realidades *tout court*” (Parniola, 2002, p.41), en las piezas que hemos mencionado hasta ahora, aun en aquellas que reproducen un registro previo, procura una escucha atenta del sonido que se expresa en sí mismo, un sonido libre de prejuicios, un sonido que se devela como una instantánea ante la presencia del espectador-escucha.

Independientemente de la perspectiva del espectador el sonido está siempre presente, la autonomía del sonido se hace latente en la escucha renovada toda vez que somos conscientes de la percepción plurisensorial, al percibir su instantaneidad infinitamente breve podría ser suficiente para escucharlo todo, “La forma estética tampoco debe ser entendida como el producto de un proceso de producción artística que, una vez completado, esta “allí” sin más, esperando a ser identificado por el observador”(Rebentisch, 2018, p.105).

El papel del espectador-escucha es primordial en estos proyectos, su participación activa permite pensarlo como un ejecutante, que en ocasiones toma el papel de coautor de la obra, en la pieza del artista Peter Vogel (Brisgovia, 1937)³, “*klangwand*”(1991)⁴, la sombra del espectador detona los sonidos los cuales a su vez envuelven al espectador, dando lugar al encuentro de

ambos cuerpos, involucrar físicamente y emocionalmente al escucha es uno de los principios impulsores de la escultura sonora, “el escultor hace algo, y los músicos o visitantes lo usan para crear su propio arte”⁵, el movimiento y el espacio son determinantes para la experiencia escultórica del espectador, la corporalidad de la experiencia es al mismo tiempo visceral y cognitiva. “El sujeto se experimenta así mismo como performativo o productivo en relación con el objeto estético” (Rebentisch, 2018, p.236), apunta a la capacidad para reflexionar del espectador, “El acontecimiento que hace de la obra una obra de arte es un acontecimiento que ocurre entre el objeto estético y el sujeto receptor”(Rebentisch, 2018, p.287), comienza en un desplazamiento, una confrontación en contingencia, se genera un diálogo transversal entre las partes involucradas.

En la cotidianidad se suele silenciar los ruidos y sonidos residuales que forman parte del paisaje sonoro en el que nos encontramos inmersos, al escucharlos constantemente optamos por relegarlos, los dejamos de fondo sin prestar atención a sus constante transformación, en la escultura sonora plurisensorial, “El ruido ya no es simplemente un sonido entre muchos, un sonido que no queremos o no podemos oír, mas bien, es un flujo incesante e intenso de materia sonora que se actualiza, pero no se agota”⁶ La inagotable transformación del sonido, es parte esencial de los proyectos sonoros interesados por los sonidos cotidianos, en la obra de Akio Suzuki (Pyongyang, 1941)⁷, *Oto Date (2013)*⁸ el gesto de detenerse en un sitio para prestar atención a la escucha, propicia que el espectador decida cual es de todos los sonidos presentes es al que decide escuchar de manera consciente, es la envoltura sonora que nos envuelve está compuesta de sonidos emitidos alternativamente por el entorno.

“La obra de arte no tiene una estructura unificada de sentido; no forma un solo mundo, en el sentido de Badiou, sino que abre diferentes mundos” (Gabriel, 2016, p.138), la idea de la apertura a otros mundos en el caso de la obra que prioriza la escucha y percepción plurisensorial del acontecimiento sonoro, tendríamos

¹ (n.d.). Jacob Kirkegaard - Wikipedia. Recuperado el enero 20, 2021, de https://en.wikipedia.org/wiki/Jacob_Kirkegaard

² (n.d.). AION - jacob kirkegaard. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://fonik.dk/works/aion.html>

³ (n.d.). Peter Vogel (artist) - Wikipedia. Recuperado el enero 20, 2021, de [https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Vogel_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Vogel_(artist))

⁴ (2011, mayo 18). Klangwand Peter Vogel - YouTube. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=paq4t7qNgvA>

⁵ Traducción propia: “The sculptor make something, and musicians or visitor use it to create their own art”(Baschet and Baschet, 1987, p. 110, Citado en Kaylin 2015)

⁶ Traducción propia: “Noise is no longer merely one sound among many, a sound that we do not want to hear or cannot hear. Rather, it is the ceaseless and intense flow of sonic matter that is actualised in, but not exhausted by” (Cox, 2009, p. 22)

⁷ (n.d.). bio – The Akio Suzuki Website. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://www.akiosuzuki.com/en/bio/>

⁸ (n.d.). Oto date – Akio Suzuki - Q-O2. Recuperado el enero 20, 2021, de <http://www.q-o2.be/en/ongoing/oto-date-akio-suzuki/>

que apuntar hacia aquellas propuestas escultóricas que se acercan a una intención de auscultación, en las cuales el espectador involucra su cuerpo para percibir el acontecimiento sonoro, en *Vertikal-Raum I y II (1975)*¹ el artista Bernhard Leitner dispone dos bloques en paralelo verticalmente, de tal manera que el espectador-escucha debe situarse entre ambos bloques para poder percibir las frecuencias sonoras que emanan de ambas fuentes, la reverberación atraviesa el cuerpo del espectador-escucha.

En la obra "Sound Chair" (1991)² del artista Bernhard Leitner, el espectador debe sentarse sobre la obra, lo sonidos se encuentran dentro del cuerpo de las sillas, será perceptible toda vez que el espectador-escucha se siente sobre el objeto, la escucha no solo se sucede por los canales auditivos, al hacer contacto con el la silla se puede percibir el sonido a través de la piel haciendo uso de todo el cuerpo, desvaneciendo las fronteras entre el cuerpo del espectador y el cuerpo de la escultura sonora, "las sensaciones auditivas preparan al Sí-mismo para estructurarse teniendo en cuenta la tercera dimensión del espacio (orientación y distancia) y la dimensión temporal"(Anzieu, 2013, p. 171), como anuncie con anterioridad las esculturas sonoras que utilizan dispositivos para la reproducción de sonidos previamente registrados, estos resultados sonoros quedarán enmarcados en una temporalidad dictada por la capacidad de contención de la grabación, aun cuando el registro sea de larga duración. Sin embargo esto no significa que el acontecimiento sonoro del que se hizo registro caduco en el momento que se dejó de registrar, recordemos que al menos en estas obras las grabaciones son pequeños registros de un acontecer atemporal, del cual se ha tomado un fragmento para formar parte de la experiencia estética.

El ocularcentrismo del que tomaran distancia los artistas de las primeras vanguardias artísticas, aperturan la experimentación y la integración de la totalidad de nuestros canales de percepción al momento de enfrentarnos a las propuestas artísticas, de tal manera que incitaran del espectador a involucrarse activamente durante el proceso de la obra, en el caso de las obras con sonido, el espectador-escucha concientiza la percepción del sonido, lo explora física y cognitivamente, "El arte debe ser dirigido en contra de la contemplación, en contra de la espectadoría, en contra de la pasividad de las masas paralizadas por el espectáculo de la vida moderna"(Groys, 2009, citado en

Bishop, 2016, p. 433), deben pasar de la percepción habitual a una nueva escucha, imprevista y sorprendente.

En la escultura sonora que media la experiencia plurisensorial, la relación entre el espectador y la obra se vuelve intimista, el encuentro entre estos dos cuerpos nos recuerda a la idea de escultura social de Joseph Beuys (Krefeld, 1921)³, en donde el público, la obra y el artistas se unen en el quehacer de la obra, en este caso se genera una sinergia entre el cuerpo del espectador y la escultura sonora, que permite ir al encuentro de la morfogénesis del sonido dentro de la escultura, nuestro cuerpo amplifica sus canales de percepción hápticos y acústicos, el objeto escultórico durante el proceso de la experiencia estética se dispone a manera de prótesis sensorial, "los objetos artísticos son *agentes sociales*" (Perniola, 2016 ,p.47), durante el proceso de la experiencia estética se crea una comunidad que se muestra, permitiendo ser afectada y aprendida por los agentes que intervienen durante el proceso. Al ser entes sociales requerimos del contacto para dar cuenta de nuestros límites espaciales, la relación háptica que tenemos con nuestro entorno y con los agentes que se encuentran en él, es determinantes para nuestra socialización y sentido de pertenencia con el ambiente sonoro, nos acerca al océano sonoro en donde que nuestra percepción acústica se encuentra limitada, permitiéndonos sentir lo inaudible.

La escultura sonora no niega la presencia del espectador, sino al contrario la evidencian, propiciando un espacio de participación mutua, "la instalación llega a estar en relación directa con un problema central de la filosofía moderna, el problema de la ontología sujeto-objeto" (Rebentisch, 2018, p.43), se sucede un acontecer entre sujeto y objeto en donde ninguna de las partes toma el control del encuentro sino que el acontecer mismo permite la relación entre ambas parte de tal manera que la experiencia estética se sucede cuando las partes entran en contacto directo, podríamos referirnos a los lugares que se generan entorno a las esculturas sonoras como "el espacio de la experiencia estética" (Rebentisch, 2018, p.66), en referencia al vínculo experimental que tiene lugar durante este encuentro con el cuerpo sonoro dentro o desde la escultura sonora.

La relación que experimenta el espectador-escucha durante el acontecimiento sonoro no solo es con el

¹ (n.d.). Bernhard Leitner | VERTICAL SPACE I (1975) | Artsy. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://www.artsy.net/artwork/bernhard-leitner-vertical-space-i>

² (n.d.). Bernhard Leitner | SOUND CHAIR (1991) | Artsy. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://www.artsy.net/artwork/bernhard-leitner-sound-chair>

³ (n.d.). Joseph Beuys - Wikipedia, la enciclopedia libre. Recuperado el enero 20, 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys

objeto escultórico, ni con el sonido, sino que es una experiencia autorreferencial, la *reacción espontánea* que teorizó el artista Milan Knížák (Pilsen, 1940)¹ en varios de sus trabajos, la cual indicaba el involucramiento total del participante, “Knížák sentía que necesitaban ser definidos dos tipos de participación, ya que hay dos tipos de participantes, el pasivo y el activo”(Bishop, 2016, p.220), ahora bien cabe señalar que la experiencia plurisensorial del acontecimiento sonoro mediante la escultura sonora, toma distancia de la “espectaduría” en donde la experiencia, es fetichizada, de tal manera que la articulación entre el objeto y sujeto no es profunda y percepción del acontecimiento se torna superficial. Es decir, la experiencia estética en función del acontecer sonoro, en relación con el objeto escultórico se sucede toda vez que la relación entre los agentes se torna colaborativa, al ser conscientes de la percepción del acontecimiento, en este caso el acontecer sonoro en su constante morfogénesis, “la experiencia estética, entonces, no trasciende la subjetividad empírica concreta del sujeto de la experiencia, sino que reflexiona sobre ella”(Rebentisch, 2018, p.327), prestar atención a la escucha es reconocernos, somos parte del océano sonoro en el que nos encontramos inmersos, damos cuenta de ello toda vez que auscultamos el paisaje sonoro, permitiéndonos explorar cada elemento sonoro que lo compone, “Bretón sugirió que los observantes debían encontrar una continuidad entre la obra de arte y sus vidas” (Bishop, 2016, p.116), por otra parte Mario Perniola en relación al pensamiento filosófico en torno al objeto señala “no hay nada que sea arte en sí mismo”(Perniola, 2016, p.50), para que esto sucede interceden una serie de factores y encuentros entre los elementos involucrados, es en la mediación de la experiencia donde supone un acercamiento a la experiencia artística.

Conclusión

En las obras que abordamos en el presente texto la experiencia plurisensorial tiene lugar cuando los agentes que intervienen en el proceso de la experiencia estética se prestan a la apertura de su percepción, la escultura sonora genera nichos propicios para unificar los cuerpos de los elementos que han de intervenir en el acontecimiento sonoro, en su tesis central con respecto a la Ontología Orientada a Objetos (OOO)² el filósofo Graham Harman (Lowa, 1968)³ menciona que “No es que todos los objetos sean iguales sino que todos son igualmente objetos [...]el ser humano, es en su

constitución fundamental, es un objeto como cualquier otro” (Ralón, 2016, p.233), en nuestro cuerpo al igual que en los materiales que integran la escultura sonora, el acontecimiento sonoro reverbera expresando su fisicidad, al prestar atención a la escucha-percepción, damos cuenta de la relación física y cognitiva que tenemos con nuestro entorno sonoro, “Cage que señala que la separación imaginaria de la escucha respecto a los otros sentidos no existe” (Ariza, 2008, p.94), a diferencia de lo que sucede con nuestra percepción ocular, los odios y la piel permanecen abiertos en todo momento, atendemos con una escucha plurisensorial, no podemos inhibir la percepción de nuestro entorno, el oído al igual que nuestra piel recibe estímulos por las frecuencias que encontramos en el paisaje sonoro cotidiano, inclusive aquellas frecuencias que se encuentran fuera de nuestro rango de audición, nuestro cuerpo se relaciona con el entorno haciendo uso de todos sus canales sensoriales, la escultura sonora envuelve el acontecimiento sonoro, posibilitando una escucha corporal.

Referencias

- [1] Amador, J (2016) . ¿Qué es un Room Tone?, por qué y cómo grabarlo. - Filmyk. Recuperado el enero 18, 2021, de <https://filmyk.com/que-es-un-room-tone-como-grabarlo/>
- [2] Anzieu, D. (2013). La Envoltura Sonora. En , *El Yo-Piel* (pp. 170-187). España: Biblioteca Nueva. ISBN: 9788470303074
- [3] Ariza, J. (2008). *Las imágenes del sonido*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. ISBN: 8484276511
- [4] Bishop, C., 2016. *Infiernos Artificiales*. 1st ed. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas. ISBN: 6079651955
- [5] Campos Fonseca, S. (2020). Sonoridades supervivientes. *Liminar Estudios Sociales y Humanísticos*, 18(2), 91–112. <https://doi.org/10.29043/liminar.v18i2.760>
- [6] Cox, C. (2009). Sound art and the sonic unconscious. *Organised Sound*. <https://doi.org/10.1017/S1355771809000041>
- [7] DeLanda, M. (2011). SITAC IX. Teoría y práctica de la catástrofe: Viviendo al borde del caos- YouTube." <https://youtu.be/slbrwHnMTyk> . Fecha de acceso 30 oct.. 2020.
- [8] Evens, A. (2005). *Sound ideas*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN: 081664537X
- [9] Gabriel, M., 2016. La ontología trascendental en contexto. En: M. Ferraris, Q. Meillassoux, M. Gabriel, G. Harman, M. Ramírez, L. Ralón, M. García and G. Flores Peña, ed., *El nuevo realismo: la filosofía del siglo XXI*. Ciudad de México: Siglo XXI. ISBN: 6070307410
- [10] Harrison, J. (1998). Sound, space, sculpture: some thoughts on the

¹ (n.d.). Milan Knížák - Wikipedia. Recuperado el enero 20, 2021, de https://en.wikipedia.org/wiki/Milan_Kn%C3%AD%C5%BE%C3%A1k

² (n.d.). Object-oriented ontology - Wikipedia. Recuperado el enero 20, 2021, de https://en.wikipedia.org/wiki/Object-oriented_ontology

³ (n.d.). Graham Harman - Wikipedia. Recuperado el enero 20, 2021, de https://en.wikipedia.org/wiki/Graham_Harman

- 'what', 'how' and 'why' of sound diffusion. *Organised Sound*, 3(2), 117–127. <https://doi.org/10.1017/s1355771898002040>
- [11] Keylin, V. (2015). Corporeality of Music and Sound Sculpture. *Organised Sound*, 20(2), 182–190. <https://doi.org/10.1017/S1355771815000060>
- [12] Perniola, M., 2002. *El Arte Y Su Sombra*. Madrid: Cátedra. ISBN: 8437619920
- [13] Perniola, M., 2016. *El Arte Expandido*. Madrid: Casimiro Libros. ISBN: 8415715765
- [14] Ralón, L., 2016. *Hacia una nueva cuaternidad: Graham Harman y la Ontología Orientada a Objetos*. En: M. Ferraris, Q. Meillassoux, M. [1] Gabriel, G. Harman, M. Ramírez, L. Ralón, M. García and G. Flores Peña, ed., *El nuevo realismo: la filosofía del siglo XXI*. Ciudad de México: Siglo XXI. ISBN: 6070307410
- [15] Ramírez, M., 2016. Presentación del nuevo realismo. En: M. Ferraris, Q. Meillassoux, M. Gabriel, G. Harman, M. Ramírez, L. Ralón, M. García and G. Flores Peña, ed., *El nuevo realismo: la filosofía del siglo XXI*. Ciudad de México: Siglo XXI. ISBN:6070307410
- [16] Rebentisch, J., 2018. *Estética De La Instalación*. 1st ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra. ISBN:9871622694
- [17] Silleras Aguilar, R. (2015). *Sólido y sonido: posibilidades creativas de la conjunción del sonido con medios en estado sólido en la escultura sonora contemporánea* [Editorial Universitat Politècnica de València.]. ISBN: 9788490484357